



Quaderni di letteratura e cultura
spagnola e ispano-americana

Direzione

Raúl Crisafio e Pier Luigi Crovetto

Comitato scientifico

Giuseppe Bellini

Raúl Crisafio

Pier Luigi Crovetto

Luis De Llea

Flavio Fiorani

Dante Liano

Emilia Perassi

Coordinamento scientifico-editoriale

Maria Luisa Molteni

Raffaella Odicino

Michele Porcello

Margarite Sanchez

Laura Scarbelli

Marco Succio

Riferimenti

Corso Andrea Podesta, 2 - 16128 Genova

Tel. 010-209 53637

ariad@crisafio.com

LOS OJOS EN LA CIUDAD

Mappe, percorsi e divagazioni urbane
nella letteratura ispano-americana

a cura di Maria Luisa Molteni e Laura Scarbelli

Atto del Convegno di Milano
21 Novembre 2007

Milano 2009

ARCIPELAGO EDIZIONI

ROBIN LEFÈRE

(Université Libre de Bruxelles – Paris III (Sorbonne-Nouvelle))

DE LOS PROCESOS SEMÁNTICOS
CREADORES DE CIUDADES (LITERARIAS):
EL CASO DE FERVOR DE BUENOS AIRES

Con *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, Borges ofrece una representación original y acabada de la ciudad porteña, que no harían sino confirmar los textos posteriores de ese decenio, en especial los otros dos poemarios *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Dicha representación urbana tiene al menos tres características que conviene destacar de entrada.

En primer lugar, si bien se presenta, desde el Prefacio, como referencial (aunque de una manera muy personal y subjetiva)¹, resulta más intertextual e imaginaria que propiamente referencial²; esto es, se trata de una representación propiamente literaria.

En segundo lugar, la representación se autocaracteriza como “fervorizadora” (sentido al que apunta principalmente la ambigüedad del título). Asume, pues, una función tradicional de la poesía, la celebración (rasgo definitorio común de una variada literatura enco-miástica), que aquí sirve a una finalidad específica, al mismo tiempo literaria y patriótica: plasmar una imagen poética de Buenos Aires digna de competir con las imágenes literarias ya construidas de gran-

¹ Me refiero al prefacio de la edición original de *Fervor*, que desaparece en las ediciones posteriores y hoy, en la ténaz ausencia de una edición crítica de la obra de Borges, se puede consultar en *Textos reeditados. 1919-1929*, Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 162-4.

² Véase mi estudio “*Fervor de Buenos Aires* en contextos”, donde se encontrarán referencias precisas sobre los textos y autores que influyeron segura o muy probablemente en las opciones estéticas de *Fervor*. Al situarse el presente estudio en comunidad de aquí, para no repetirme tendré que remitir a él en varias ocasiones. LEFÈRE, Robin. *Fervor de Buenos Aires en contextos*, en DE NAVASCUÉS, Javier (ed.), *La ciudad imaginaria*, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 187-203.

des capitales como París, Londres, Roma (las de Nueva York, Tokyo o incluso Praga serían posteriores). De hecho, la representación resalta lo suficientemente redonda y potente (volveremos sobre esto) para generar una imagen memorable y convertir el nombre de la capital porteña en un núcleo semántico en expansión⁵

En tercer lugar, se trata de una representación mítica, en varios sentidos:

1. Pretende revelar la esencia de Buenos Aires, es decir, ofrecer una respuesta a una cuestión insoluble y probablemente sin objeto (de hecho, ¿existe la "porteñidad"? ¿poseen las ciudades sendas "esencias"?), pero sobredeterminada desde los puntos de vista afectivo, patriótico, político.

2. Pretende revelar, al mismo tiempo que la esencia de Buenos Aires, la esencia de lo criollo (lo auténticamente argentino, la "argentinidad"). Observemos que, como buen unitario, Borges tiende a confundir porteñidad y argentinidad. Por otra parte, cabe destacar que lo propio no se enfoca como lo autóctono sino, fuertemente, como el resultado de un complejo proceso histórico de sincretismo cultural, es decir, procede y entronca con lo universal (véase en especial el poema "Música parra")⁶.

Estas dos finalidades determinan una representación mítica en cuanto esencialista (en un plano metafísico), y sobre todo en cuanto dicho esencialismo conlleva un mito identitario.

3. Ahora bien, esta representación de Buenos Aires ofrece también rasgos que la vinculan con el mito entendido como discurso que nos proyecta en un espacio y un tiempo específicos (a la vez origi-

⁵ La representación textual no cunja necesariamente en una «imagen»; ésta supone por una parte una «idea» (en el doble sentido de concepto y visión) y por otra parte la textualización eficiente de ésta.

⁶ «Quejumbre mora / [...] llevada con horror de alhajes hierros / a los limpiados parados andaluces / [...] entre los siglos escriturados / quemando las vihudas en llanarada de jácara / hasta el milagro de la gesta de Indias / [...] trasegada de guitarra crolla en guitarra, / entrevarándose con la pena / de avillanada gente quichua [...]». Cito por la edición original (el poema quedó excluido de las *Obras completas* pero se puede leer en *Textos recobrados, 1919-1929*, p. 165). De la misma manera, el emblemático páro borgoano, sobre el que volveremos, recibe el calificativo de «agareno» (en la edición original de «Cercanas»). Por otra parte, en un poemario dedicado a Buenos Aires llaman la atención por aparentemente incongruentes poemas como «Bernarés» o «Judería»; sin embargo, no hacen sino resaltar el doble planteamiento espiritualista y universalista del volumen.

narios y transhistóricos), en relación con una percepción de tipo religioso⁷. En efecto, la de *Ferrocarril*:

— Tiende a negar el tiempo. No sólo es anacrónica, polémicamente (se rechazan las transformaciones de la ciudad que se estaban llevando a cabo), sino que es ahistórica: Buenos Aires se proyecta en la eternidad. Es imprescindible recordar aquí los últimos versos de la «Fundación mitológica de Buenos Aires» (*Ciudadano San Martín*)⁸, que resultan muy sintomáticos de una tendencia más general:

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires
La juzgo tan eterna como el agua y el aire*

— Tiende a convertir el espacio urbano en un espacio sagrado: un templo (en el sentido etimológico: proyección del cielo sobre la tierra)⁹, un santuario donde pueden experimentarse revelaciones.

Queda por añadir que esa representación doblemente mítica pronto se convirtió en un mito, en la medida en que cuajó en una imagen que se sobrepuso a la Buenos Aires experimentable, y a la que se adhirieron muchos (argentinos, afectivamente; extranjeros, afectivamente pero también, de manera ingenua, referencialmente)⁸. Sería interesante investigar y ponderar las repercusiones concretas de semejante adhesión⁹.

⁵ Véase en especial el poema en prosa «Llanarada» (consultable en *Textos recobrados, 1919-1929*, p. 34, bajo el título «La llana»).

⁶ Cito por la edición original de 1929.

⁷ A ello apuntan el mismo prólogo ya: «Semejante a los linnes, que al ararvesar un soto murmuraban «*Manten met*». Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo. Sitio por donde discurrí nuestra vida, se introduce poco a poco un santuario», y también ensayos casi contemporáneos como «La paampa y el suburbio son dioses» en *El hombre de mi esperanza*, Barcelona, Sus Barral, 1994 [primera edición en 1926], pp. 21-23).

⁸ Quizás pensara Onetti en el éxodo reciente de la Buenos Aires licueta al escribir en 1939: «Es necesario que nuestros hierros miren alrededor suyo y hablen de ellos y su pertenencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que sí lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se percibirán de manera asombrosa a lo que ellos escriban». Alissa, F., «Una jirafa de cemento armado», en *La ciudad inaugurada*, op. cit., p. 11.

⁹ En la cita reproducida en la nota anterior, Onetti afirma el principio de la producción del mito urbano. En su estudio sobre la representación literaria de la capital francesa,

Llegamos ahora a la pregunta que define el planteamiento de este breve ensayo: ¿cómo se construye la representación mítica de Buenos Aires en *Fervor*? El intento de respuesta no es sino una pequeña contribución a una «teoría» del proceso semántico de creación literaria de mitos urbanos.

Desde un punto de vista analítico, se pueden distinguir dos aspectos básicos, interdependientes, que consisten en la elección y la tematización de determinados aspectos urbanos.

Examinemos en primer lugar la elección, o *mención* (en su sentido etimológicamente ambiguo de “hallazgo” e “imaginación”). Los aspectos de la ciudad que se inventan son en realidad muy pocos, pero son celebrados como definitorios. Se distinguen tres tipos principales:

1. Ante todo, los lugares (*lato sensu*), que se convierten inesperada e incluso paradójicamente en emblemáticos. Se trata, pues, de una caracterización metonímica y simbólica de la ciudad, que hace pensar en la lógica semántica del género del blason. Los lugares se corresponden con espacios concretos (la Recoleta, la Plaza San Martín, “El jardín botánico...”¹⁰) o, sobre todo, con espacios paradigmáticos (el arrabal/suburbio/barrio¹⁰, la casa, el patio, la plaza; las calles...). Algunos lugares participan de un espacio ambiguo: “Calle desconocida”, “Un patio”. En todo caso, al ser anacrónicos, se trata de “lugares de memoria”, donde apenas se conserva, y se puede conmemorar, la esencia crioilla de Buenos Aires y de Argentina, de espaldas a los cambios de la modernidad y a las potenciales Europas de la época (Plaza de Mayo, Avenida de Mayo, Avenida 9 de Julio, Corrientes, La Boca...)¹¹, y en ruptura con la

Historia (resulta notable que no encontremos monumentos, probablemente por su excesivo vínculo con la Historia)¹².

2. Momentos emblemáticos: la tarde, la noche.
3. Costumbres o hábitos emblemáticos: el paseo, la guitarra (la música — cf. “Música patria”, “Hallazgo”), el truco.

Observemos que la elección de aspectos urbanos que son celebrados como definitorios construye en realidad un rasgo común a la literatura de mitificación urbana y al *marketing* urbano: ambos se valen del mecanicismo semántico característico de la estereotipia: simplificación y generalización esencialista.

En lo que se refiere a la tematización de esos aspectos definitorios, que construye por supuesto el proceso verdaderamente decisivo y el más complejo, se puede calificar como integradora, potenciadora y mitificadora. Es decir, se caracteriza por las orientaciones semánticas siguientes, que se precisan luego:

- los aspectos elegidos, aparentemente dispares, se vinculan de manera íntima gracias a una idea que los integra y permite que cuajen en una imagen armónica en que los diversos aspectos emblemáticos se refuerzan mutuamente;
- se potencia cada aspecto emblemático en sí, según el régimen semántico de la evocación y con una tendencia hacia la transfiguración mítica.

De nuevo cabe señalar que, si bien de manera infinitamente menos rica, no procede de otra manera el (buen) *marketing* urbano. Por ejemplo, cierta propaganda promociona una Buenos Aires que sería esencialmente una colección de lugares dispares en apariencia — San Telmo y la Boca, el Viejo Almacén y Tortoni, etc. — pero unidos como pausas de un escenario «retro» y tanguero, es decir, por la visión a la vez «mítica», descreída y comercial de una Buenos Aires supuestamente auténtica y secretamente eterna.

Cada uno de los lugares se tematiza, pues, en función de una idea (con el doble sentido de noción e imagen/visión), que ha determi-

P. Citron lo esgrime en el mismo plano político: «l'essor du Paris mythique a sur le Paris réel une indéniable influence historique: que la population de Paris éprouve le sentiment d'être d'une poésie de sa ville, que, dans certaines circonstances, son orgueil et sa nervosité en tirent une exaltation qui la pousse à agir, c'est sans nul doute, depuis le XIX^e siècle, un facteur de la situation politique française qui n'est pas possible de négliger». CITRON, P., *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Bandelone*, I, Paris, Minuit, p. 254.

¹⁰ Curiosamente, Borges tiende a usar esas palabras como sinónimas (Véase “Fervor de Buenos Aires”, en contextos”, *op. cit.*, p. 194).

¹¹ Véase GORELIK, Adrian, “Une métropole dans la pampa. Buenos Aires 1890-1940”, en *Cronique et usages. Villes et paysages d'Amérique latine*, Bruselas, Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, 2003, p. 152.

¹² En “La plaza San Martín”, la estatua sólo aparece de manera fugaz y descalificadora: “la rigidez pueril de la estatua”.

nado su elección pero que a su vez se potencia con la tematización. Como sabemos, esa idea — no importa aquí que sea reaccionaria y polémica — es la de Buenos Aires como espacio más campestre y bucólico que urbano, a la vez infinitamente abierto y repleto de lugares íntimos como relumbres de caoba, y donde se remansa un tiempo propio a la meditación y a las aventuras espirituales. Un espacio imaginario cuyo planteamiento parte de un ensueño personal que encierra un componente ético y ontológico (ahí está la vida realmente moral y plenamente auténtica), que rompe con el pintoresquismo y el romanticismo de Carriego, y contrasta con los tópicos poéticos o tangeros de la huida del tiempo.¹³

Esa idea, y el espacio que determina (topografía imaginaria y, sobre todo, espacio imaginario), es tanto más potente cuanto:

1. Se tematiza apoyándose en el recurso de la contraposición, esto es, en una estructuración dualista y antitética del espacio, que además se corresponde con una oposición axiológica. Recordemos por ejemplo:

determinadas calles > < las otras
el arrabal > < el centro
la casa (humilde o patricia) > < el edificio alto
la plaza > < el bulevar

De esta manera, se configura una utopía que se contrapone, de manera polémica, a la distopía de las calles “molestradas de prisa y ajeteo” que resulta de la modernización de la ciudad.¹⁴

2. Esta estructuración dualista y antitética del espacio entronca con una tradición literaria y cultural argentina propiamente fundamental, al menos desde el *Facundo* de Sarmiento y la respuesta crítica del *Martin Fierro* (con que simpatiza el joven Borges):

centro ↔ periferia
ciudad ↔ campo
civilización ↔ barbarie

¹³ Para una caracterización detallada de la idea en cuestión, véase “*Fervor de Buenos Aires en contextos*”, *op. cit.*, pp. 187-203.

¹⁴ Sobre la oposición axiológica y su dimensión política e ideológica, en el contexto de la época y en contraste con otros escritores, debo remitir otra vez a “*Fervor de Buenos Aires, en contextos*”.

Esta intertextualidad, que se hace explícita en un poema como “La guitarra”, enlaza a su vez, a través de estos temas y de los que se van asociando con ellos (contemplación ☒ acción; sabiduría ☒ pasiones) con una tradición cultural y literaria universal, generando, pues, resonancias potencialmente infinitas.

3. La idea se apoya en una personificación: un personaje, que supuestamente se corresponde con Borges, encarna la voz lírica y da cuerpo a la visión, al mismo tiempo que nos presenta un espacio mediante y vivido por él. Además, a través de sus pasos se efectúa una unificación «pre-ideológica» de los lugares elegidos o inventados. A medida que éstos se van experimentando, presenciamos en el marco dramático de una ciudad vaciada de sus habitantes, las reacciones del protagonista (su sentir y su pensar); es decir, el ensueño del espacio urbano se acompaña y se refuerza con el ensueño de una experiencia directa de este espacio y de sus lugares emblemáticos. Destaca el ensueño comovedor de una complicidad efusiva de los lugares elegidos, donde “se deparan” la amistad, la piedad, donde “se despararna” la “ternura”... lexemas recurrentes, cuya recurrencia va afianzando el ensueño. Conviene observar aún que también el personaje entronca con una tradición literaria: la del *Hélène* (a lo Baudelaire, desde luego, pero cabe pensar también en Walt Whitman o en Juan Ramón Jiménez), y más profundamente la figura del «hombre al margen del mundo» (en especial, el tipo del literato).

Ahora bien, cada aspecto emblemático de la ciudad es soñado y potenciado en sí; además de ilustrar (o construir) la idea general, la enriquece con las modulaciones específicas que aporta. Es emblemático por haber sido seleccionado en el contexto de *Fervor*, y si acaso por ser caracterizado de una manera que resalta dicho valor; pensamos en la comparación recurrente con la bandera: «se van desplegando como banderas las calles» (“Las calles”); «Ya llevé aquella música a flor de alma / como quien lleva una bandera» (“Hallazgo”).

Sin embargo, la porenciación se hace ante todo gracias a la especificidad del régimen semántico de la literatura, el cual no es munitivo (a pesar de su posible referencialidad) sino descriptivo-interpretativo: de cada lugar se ponen de relieve aspectos que configuran una imagen típica y una interpretación sugerente. A esto se añade la especificidad del régimen semántico de la poesía que, como sabemos, puede conferir a determinadas palabras un peso semántico excepcional. En el caso de los poemas de *Fervor*, los lugares emblemáticos se correspon-

den con palabras embleáticas que los nombran; esas palabras, que se miden y se sueñan en función de la "idea" general, reciben una nueva definición donde dominan las connotaciones personales¹⁵, y que se asienta con toda la fuerza de convicción del lenguaje poético, de manera que cuando la palabra vuelve a aparecer, lo hace con todo ese contenido semántico (de ahí la importancia propiamente semántica de la composición).

En este nivel también el ensueño entronca — y por lo tanto se potencia — con la tradición literaria y cultural argentina (cf. el arribal de Carriego y del tango), así como con una tradición literaria y cultural más amplia (cf. el patio "agareno").

Para acompañar el ensueño borgiano de los espacios urbanos, para llegar a un pleno "retenuissement" y esbozar una fenomenología inspirada del barrio o del patio, haría falta la maestría de Gaston Bachelard. La nostalgia y la insuficiencia no deben impedir que nos detengámonos brevemente en el patio.

Evocado en varios poemas (principalmente "Un patio" y "Cercanías", pero véanse también "La recolección", "Calle desconocida", "La vuelta", "La guitarra"), el patio se impone indirectamente como uno de los lugares emblemáticos de Buenos Aires. De manera algo paradójica — en la medida en que se trata de un espacio privado, parte del espacio de la casa (patricia) —, pero en realidad muy representativa en cuanto que el patio constituye una sinécdoque del espacio porteño tal como se sueña en *Fervor*: Un espacio en que se detiene el tiempo y se propician experiencias espirituales, un espacio dinámicamente abierto al Espacio, que se experimenta individualmente, desde la intimidad cómplice de la persona. Del patio se ofrece una descripción interpretativa que pone de relieve su profunda relación con el cielo: el patio es el intermediario entre el cielo y la tierra, que activamente acoge al cielo en la tierra (imagen típica e interpretación sugerente). En "Un patio", se ofrecen sucesivamente tres definiciones conver-

De los procesos semánticos creadores de ciudades (Hienmas): el caso de Fervor de Buenos Aires

gentes, que se refuerzan mutuamente: «Patio, cielo encauzado»; «El patio es la ventana/por donde Dios mira las almas»; «El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa».

La mención de Dios y las almas confirma, no obstante su toque humorístico, que el cielo está lleno de sus tradicionales valores espirituales, que van connotando el espacio del patio y la palabra que lo nombra (potenciada gracias a la repetición anafórica). El patio es soñado eufóricamente como el espacio que permite la *efusión* del cielo en la tierra, en el doble sentido material y espiritual. En última instancia, esta efusión prefigura la fusión (que por cierto afirma la metáfora inicial)¹⁶, y participa del ensueño de unidad múltiplemente presente en toda la obra de Borges. En "Cercanías", encontramos otra modalidad de ese ensueño religioso *lato sensu*: intermediario otra vez, el patio lo es ahora a la manera de un *axis mundi*, pilar céntrico de un espacio cósmico rigurosamente estructurado:

Los patios agarenos
llenos de ancestralidad y eficacia,
pues están cimentados
en las dos cosas más primordiales que existen:
en la tierra y el cielo.¹⁷

Así pues, por su triple carácter de espacio primordial, de unión (y confusión) de la tierra y del cielo, y de suspensión del tiempo, el patio pasa a constituir un cronotopo mítico, significativo de la transfiguración mítica y propiamente utópica de Buenos Aires que se opera en la poesía de Borges. Con este componente y otros afines se configura un espacio imaginario que, amén que mito personal (en tanto dicho espacio resulta metafórico y simbólico de un pensar y de un sentir en-la-obra), propone también un mito colectivo que, al fin y al cabo, se cifra en el nombre de *Buenos Aires*, enriquecido con sus nuevas connotaciones. Su éxito inauguraba la mitología literaria de la capital porteña, y a través de aquélla la fascinación por ésta.¹⁸

¹⁵ El «cielo encauzado» apela esta cita del maestro: «Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace interne». BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 183.

¹⁷ En este caso, más elegante resulta la versión definitiva: «Los patios y su antigua certidumbre, los patios cimentados/en la tierra y el cielo».

¹⁸ De manera análoga, Crystel Pinçonnet observa a propósito de Nueva York: «C'est ainsi donc moins la ville en tant que simple référent urbain qui fascine que la mythologie qu'elle

¹⁵ Recuérdese al respecto la magnífica "Profesión de fe literaria": «La variedad de palabras es otro error. [...] Pienso que las palabras hay que conquistarlas, vivirlas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falacia. Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber caminado largamente por sus verdaderas alas; sin haberlo deseado y padecido como a una novia; sin haber sentido sus raspos, sus camptos, sus lums a la vuelta de un almacén, como una generosidad... Yo he conquistado ya mi pobreza; ya he reconocido, entre miles, las nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón». Cf. Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 132.

Es tiempo de concluir, y propongo hacerlo intentando recoger en una fórmula nuestras observaciones sobre los procesos semánticos que han logrado crear, en *Fervor*, la ciudad literaria de Buenos Aires. Los componentes de aquella serían los siguientes:

- una idea que preferentemente se apoye en una tradición literaria y cultural e incluso en tópicos, pero los trascienda de manera original.
- + la elección de aspectos urbanos convertidos en emblemáticos (suspuesta y metonímicamente de la ciudad, pero en realidad metáforas y símbolos de una idea – un sentir y un pensar – de la ciudad).
- + la tematización no sólo evocativa-descriptiva (de acuerdo con la idea) sino intertextualista y antitética (semántica y axiológicamente).
- + una personificación dramatizante

En la medida en que esta fórmula acierte, tendrá algún valor predictivo pero, desde el punto de vista propiamente literario y creador, no resulta operativa. En efecto, no ofrece sino un esquema meramente formal, una ecuación con varias incógnitas, que sólo puede resolver el genio.

a contribué à façonner et que son nom livre sous la forme d'une essence. Il constitue pour l'artiste un «signe volumineux, un signe gros d'une épaisseur rouffie de sens» qu'il fait explorer et déployer en l'actualisant sous une nouvelle forme. Du fait de ce processus, la mythologie de la ville s'enrichit telle une boule de neige qui agglutine les nouveaux apports [...], PINCONNAT, Crystal, New York, mythe littéraire fantômes, Genève, Droz, 2001, p. 7.

LAURA SCARBELLI
(Università IULM di Milano)

CAMMINARE NELLA CITTÀ TERRIBILE: EL ACOSO DI ALEJO CARPENTIER

El acoso. *Un testo in fuga*

All'interno della tratteria narrativa di Alejo Carpentier, tutta resa a indagare la complessa e molteplice natura dell'essere cubano e messicco, è facile imbattersi in deviazioni e brusche virate, in agguisamenti continui, volti a inseguire e continuamente ripostulare il problema dell'uomo e della sua relazione con il flume storico. Di tali fughe fanno parte sia i famosi disconoscimenti, tra tutti ricordo l'ostinato rinnegare la parentesi afrocubana degli anni Trenta¹, sia opere come *El Acoso*, dalla difficile catalogazione, apparentemente lontane

¹ La volontà di distanziamento e il profondo revisionismo degli esordi narrativi è manifestato più volte dallo stesso autore. A riprova di quanto affermato riporto qui di seguito una nota all'edizione postuma di *Écrire Yamba Oï*: «Encarcelado por la policía de Machado en 1927, para burlar el redio del encierro en la prisión que entonces se alzaba en Prado núm. 1 (dándose el caso singular, surrealista si se mira bien, de que el sinestro edificio se inscribiera en la bella avenida que era el lugar de paseo preferido por la burguesía habanera de aquellos años), pensé en escribir lo que habría de ser mi primera novela: *Écrire Yamba Oï*, libro que se resentía de todas las angustias, desconcertos, perplejidades y turbescos que implica el proceso de aprendizaje. Para todo escritor es ardua la empresa de escribir una primera novela puesto que los problemas del qué y del cómo, fundamentales en la práctica de cualquier arte, se plantean de modo imperioso ante quien todavía no ha madurado una técnica ni ha tenido el tiempo suficiente para forjarse un estilo personal. [...] Había que ser "nacionalista" tratándose, a la vez, de ser "vanguardista". *Thirt's the question*... Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el "vanguardismo" significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición. De ahí que la ecuación de más y menos, de menos y más, de conciliación de los contrarios, se resolviera, para mi humilde monólogo juvenil, en el producto híbrido – forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos, lo reconozco – que ahora va a leerse...». CARPENTIER, Alejo, *Écrire-Yamba-Oï*, in *Obras completas*, vol. 1, México, Siglo Veintiuno, 1990, pp. 24-26.